

B. ŠIDIŠKIS

MUZIKOS KŪRINIŲ TURINIO KLAUSIMU

Rimtus muzikos turinio tyrimus apsunkina tai, kad jos formą galima išreikšti fizinių savybių visuma, o šios formos papildinį — turinį — tik tais stebimais rezultatais, kuriuos gauname suvokdami muzikos kūrinio formą ir atlikdami tam tikrą psichinę veiklą. Šių rezultatų neįmanoma tirti nepriklausomai nuo stebėtojo valios ir sąmonės, todėl jie dažniausiai virsta tik aprašinėjimais to, ką žmonės pasakoja apie savo išgyvenimus, kaip jie juos vadina, aiškinasi, kaip jie sako į juos reaguoją ir pan. Panašiai muzikos kūrinių turinį yra aiškinęsi A. Sochoras, V. Meduševskis, J. Kremliovas, J. Iranekas, V. Kaukeris, G. Heidonas, L. Mejeris, S. Pratas, I. Supičius.

Šio straipsnio autorius maždaug 20 metų tyrinėjo specifines muzikos kūrinių savybes ir mano šioje srityje pasiekęs tam tikrų rezultatų. Todėl šiame straipsnyje jis remsis ne tik tuo, kas šioje srityje pasiekta jo pirmtakų, bet ir tais rezultatais, kuriuos pasiekė jis pats.

Paanalizuokime, ką reiškia girdėti skambant tam tikrą toną (garsą, turintį aiškų, apibrėžtą aukštį). Pirmiausia tai reiškia, kad mes žinome tam tikro akustinio dirgiklio šaltinį (kas groja, kuo groja, kaip groja ir t. t.); nors ir ne visiškai, bet būtinai žinome, kad jis yra ir kad jis užima tam tikrą vietą laike ir erdvėje. Be to, suvokiame dar ir tam tikras savybes — aukštį, trukmę, garsumą, tembrą, — priskiriamas šiam dirgikliui. Tokį vaizdą *būtinai* susidaro kiekvienas girdintis žmogus.

Kai girdime tonų derinius (paralelius ar nuoseklius), žinome ir jų aukščių, trukmių, garsumų, tembrų pasiskirstymą laike ir erdvėje, jų intervalus, tam tikrus kiekybinius tonų savybių santykius, garso šaltinių erdvėje ir laike kaitą. Bet tai dar nėra muzikos kūrinio turinio suvokimas.

Apie specifinį komunikatyvų muzikos kūrinio turinį galima kalbėti tik tada, kai pagal *objektyvius* garsinių reiškinių požymius jų tonus galima diferencijuoti į pagrindinius ir nepagrindinius, akordinius ir neakordinius, diatoninius ir chromatinus, ir t. t., o tonų derinius — į akordus ir neakordus, į tonikas, subdominantes ir dominantes, į turinčius aiškius

ir neaiškius derminius požymius, vienas ar kitas (vieną ar kelias) tonacijas, į tokius, kurie turi ryšius, vadinamus sklandžia balsovada, moduliacijomis, ir tokius, kurie jų neturi, ar pan. Tai, kas šiais ir panašiais vardais vadinama, ir yra specifiniai komunikaciniai muzikos ženklai, o kas šiais vardais išreiškiama — komunikacinėmis jų reikšmėmis, funkcijomis. Su šiais ženklais susiję aukštesnio lygio specifiniai muzikos ženklai, vadinami muzikiniais motyvais, sakiniais, periodais, muzikinėmis frazėmis, temomis, ekspozicijomis, reprizomis, vidurinėmis, pereinamosiomis dalimis, dvidalėmis, tridalėmis formomis ir t. t. Minėtų komunikacinių muzikos ženklų reikšmingumas turi sekti iš vidinės muzikos kūrinių sandaros ir tam tikrų pagrindinių tonų buvimo. Jis negali būti priskirtas garsiniam reiškiniui pagal susitarimą, įpratimą.

Tiesa, komunikacinių ženklų psichinis yaizdas priklauso nuo žmonių polinkių, interesų, tam tikrų įgūdžių, įpročių. Šie reiškiniai sąlygoja žmonių sugebėjimus vidinėje muzikos kūrinių sandaroje išvėlgti tai, kas muzikai specifiška (t. y. šių kūrinių muzikinį komunikatyvumą, logiką, simetriją ir pan.). Dažniausiai tai nustatoma pasąmonės ar automatizuotais aktais. Jei aktai būtų racionalūs, žmogus tučiuojau, klausymosi metu, galėtų pasakyti, kodėl jis muzikos kūrinių laiko vertingu, ir sąmonės veikla nekliudytų jam nesuinteresuotai gėrėtis muzikos kūriniu. Tačiau kaip tik tokia sąmonės veikla kliudo nesuinteresuotai gėrėtis muzikos kūriniais profesionalams.

Muzikos kūrinys gali egzistuoti tik kaip žmonių bendravimo priemonė. Muzika turi būti kalba — tam tikra ženklų sistema, pranešanti apie tai, ko jos vidinėje sandaroje nėra. Kitaip sakant, muzikos kūrinys — tai pranešimas apie kokius nors kitus objektus, mintis, jausmus, emocijas ar net faktus. Tokiais atvejais sakoma, kad ženklas turi tam tikrą semantinę reikšmę. Kas praneša tik apie save, tas dar nėra komunikacijos priemonė. Žinoma, muzikos kūrinių „pranešimai“ apie specifinę jų sudarymo logiką, specifinę jų sandarą turi didelę praktinę reikšmę muzikams profesionalams ir ypač kompozitoriams. Bet kaip apie komunikacines muzikos kalbos ženklų reikšmes „praneša“ vidinė muzikos kūrinio sandara?

Muzika — tai kalba, kurios komunikacinių ženklų reikšmės yra objektyvios, t. y. jos nėra sąlygotos tokių susitarimų kaip, pavyzdžiui, šnekamosios kalbos žodžių reikšmės, bet yra objektyviai sąlygotos muzikos kūrinių vidinės sandaros, o pastaroji sąlygota specifinės muzikos suvokimo ir kūrybos logikos. Ši, kaip ir natūralios kalbos pranešimų sudarymo logika, yra objektyvi, vienintelė ir nekintama, nes nulemta pačios gamtos. Muzikos kūrinių vidinės sandaros kitimas — tai jų sudarymo technologijos, o ne logikos kitimas.

Komunikaciniai muzikos kalbos ženklai negali būti laisvai išgalvojami ir primetami klausytojui „iš šalies“ nei susitarimo, nei įpratimo dingstimi. Jie turi atitikti tokius visiems ženklams būtinus pagrindinius reikalavimus: turi būti suvokiami, atpažįstami ir nepainiojami su kitais. Visus šiuos reikalavimus jie gali atitikti tik dėl to, kad jų sudarymo

bazė yra: (1) didžiųjų tercijų ir kvintų intervalai; (2) akordais vadinami sąskambiai (mažoriniai ir minoriniai trigarsiai, septakordai ir mažoriniai bei minoriniai trigarsiai su pridėtinėmis didžiosiomis sekstomis — iš viso šešios formos); (3) mažorinės ir minorinės diatonikos, harmoninės, melodinės ir vengriškos (arba rytietiškos) gamos — iš viso 12 formų; (4) tam tikri loginiai komunikacinių ženklų sudarymo principai, kuriuos galėtume taip nusakyti: bet kurie tonai, nesutampantys su bazinių gamų tonais, turi būti susieti su didžiųjų tercijų ir kvintų intervalų, esančių bazinėse gamose, tonais taip, kad tarp vieno ir kitų aukščių nesusidarytų intervalai, didesni negu kvintos, ir nebūtų peršokami aukščiu gretimi bazinių gamų tonai. Tai būtina dėl to, kad žmogus galėtų suvokti visų tonų, vartojamų muzikos kūrinys, ryšį su tam tikrų pagrindinių tonų sistema ir šiuo pagrindu nustatyti, jog visi šie tonai turi bendrą matą (t. y. nustatyti, kad jie turi bendrą dydį, kuris kartojamas sveiką skaičių kartų, arba bendrą dydį, kuris dalijamas sveiką skaičių kartų ir kuris gali būti išreiškiamas svarbiausiojo pagrindinio tono — tonikos — dažniu, arba jį sukeliančio šaltinio — stygos, oro stulpo ir pan. — bangos ilgiu). Tik dėl šio bendramatiškumo tam tikras garsinis reiškinys tampa harmoniškas ir todėl gali būti suvokiamas kaip muzikinis.

Dėl šitokių priežasčių, naudojantis „senais“ balsovados loginiais dėsniais, kai kuriuos senus muzikos kalbos elementus, kaip ir šnekamojoje kalboje žodžius, būtina kartoti visuose naujuose muzikos kūrinuose (pvz., tonus, intervalus, akordus, gamas, kadencijas — išreikštas aiškiai ar neaiškiai — ir pan.). Tai yra būtina sąlyga gauti vis naujiems ir naujiems komunikaciniams muzikos kalbos ženklams, o kartu ir vis naujoms jų reikšmėms. Tai reiškia, kad muzikos kalbos ženklų, taigi ir muzikos kūrinų kiekis iš principo yra begalinis. Baigtinis jis gali būti tik tam tikros technologijos rėmuose. Bet technologijos kitimo ribų nėra. Taigi muzika yra kalba, kuri, kaip ir bet kurios kitos kalbos, niekada negali išsemti savo ženklų atsargos.

Kadangi muzika vartoja objektyvios prigimties komunikacinius ženklus, jos turinys yra žmogiškas, ir dėl to muzika — tai kalba, kurią gali suprasti visi pasaulio žmonės. Dėl tų pačių priežasčių negalima sudaryti ir muzikos ženklų reikšmių žodynų, negalima jų išversti į jokią kitą kalbą. Verbaline kalba galima nusakyti tik tuos pojūčius, jausmus, nuotaikas, vaizdinius, kurie lydi muzikos kūrinio suvokimą ar prisiminimą.

Komunikaciniai ženklai lemia semantinių ženklų ir jų reikšmių buvimą. Muzikos kalboje semantinių ženklų reikšmės gali būti vaizduojamosios ir ekspresyvosios, arba išraiškinės (tiesa, dažnai jos būna tarpusavyje glaudžiai susijusios, ir dėl to šis skirstymas yra labai sąlygiškas). Vaizduojamoji reikšmė priklauso nuo to, kiek mes galime iš ženklo atpažinti originalo vaizdą. Šis vaizdas gali kilti dėl panašumo arba dėl asociacijos. Pavyzdžiui, tam tikri muzikos kūrinio elementai gali būti panašūs į paukščių čiulbėjimą, upelio čiurlenimą, vėjo staugimą, pravažiuojančio traukinio gausmą, automobilio signalą ir dėl to sukelti šių

objektų ir jų savybių vaizdus. Asocijuojami vaizdai gali kilti dėl tam tikrų objektų sugretinimo laike ir erdvėje, dėl priežastinių ryšių ir pan. Jei ryšiai yra nuolatiniai, iškilus vieniems vaizdams, atsiranda ir kiti. Daugelis jų gali būti vienodi didelėms žmonių grupėms. Pavyzdžiui, kilęs paukščių čiulbėjimo ir lapų šlamėjimo vaizdas gali savo ruožtu sužadinti miško vaizdą; piemenėlio, skardenančio rageliu, vaizdas — plataus lauko, ganyklos vaizdą; važiuojančio traukinio vaizdas — kelionės vaizdą, o šis — tolimų kraštų vaizdus ir t. t. Kiti ryšiai gali būti atsitiktiniai, atskiriems individams skirtingi. Išgirdus tam tikrą melodiją, kai kam gali kilti išsiskyrimo arba susitikimo su mylimu žmogumi, kokios nors malonios situacijos vaizdas, ir dėl to savo ruožtu žmogų gali apimti liūdesys arba džiaugsmas, liudijantis muzikinio ženklo ekspresyvią reikšmę, kuri lydi jo vaizdinę reikšmę. Galimas ir atvirkštinis atvejis, kai vaizdinė reikšmė išplaukia iš ekspresyvos. Pavyzdžiui, muzikos kūrinys gali sužadinti linksimą nuotaiką, o ši savo ruožtu — su ja susijusius tam tikrus objektų vaizdus.

Asociacinius vaizdus gali sukelti ir kitos priemonės: citatos iš liaudies, kitų kompozitorių ar epochų bei kultūrų muzikos kūrinių, jų kūrybos technologijos mėgdžiojimas, tam tikro muzikos žanro ar formos (pvz., maršo, buitinės ar ritualinės dainos, šokio ir pan.) kūrimo technologijos panaudojimas. Tokiais atvejais gali kilti gyvenimo tam tikroje bendruomenėje, epochoje, tam tikrų gyvenimiškų situacijų vaizdai.

Šie vaizdai, kuriuos sukelia muzikos ženklai, yra labai svarbūs. Jais pagrįsti visi programinės muzikos kūriniai ir atitinkami jų pavadinimai. Kai pagal panašumą arba asociacijas kyla tam tikri vaizdai ir jų sistemos, kai žmogų apima su tais vaizdais susijusios nuotaikos, išgyvenimai, dažnai kyla ir grandinės minčių, prisiminimų, ir visa tai susisieja su tam tikromis sąvokomis. Dėl to susidaro pagrindas sugalvoti muzikos kūriniams programinius pavadinimus, kurie savo ruožtu šių vaizdų kilimą gali stimuliuoti ir net tam tikra kryptimi orientuoti (pvz., „Persų turgavietė“, „Iškilminga muzika“, „Elfų šokis“ ir t. t.). Tiesa, čia aprašytų vaizduojamųjų muzikos reiškinių prigimtis yra tam tikru atžvilgiu sąlygiška: tik žmogus, girdėjęs, kaip kukuoja gegutė, iš atitinkamų muzikos kūrinio elementų gali susidaryti jos ir jos aplinkos vaizdą ir išgyventi su tuo vaizdu susijusią nuotaiką; tik žmogui, žinančiam, kokia yra čigonų muzika ir buitis, gali kilti čigonų gyvenimo scenų vaizdai ir atitinkamos nuotaikos; tik žinančiam, ką reiškia viduramžių religinis himnas „Dies irae“, jo suvokimas gali priminti mirtį, sužadinti šio momento šiurpumą ir pan. Antra vertus, žmogui, nežinančiam, kaip skamba gegutės kukavimas, čigonų muzika, iš dalies galima tai patirti, pasiklausius atitinkamų programinių muzikos kūrinių, pavyzdžiui, L. Dakeno „Gegutės“ ar P. Sarasatės „Čigonų melodijų“.

Ir vis dėlto ta vaizduojamųjų ženklų ir jų reikšmių įvairovė paprastai charakterizuoja tik išorinius objektų požymius, o ne jų esmę, vidinę prigimtį. Jei ir gali kilti kokios nors mintys apie objektų esmę bei vidinę

prigimtį, tai tik iš asociacijų. Muzikos kalbai daug svarbesni tie atvejai, kai vaizdų ir jų sistemų susidarymą diktuoja muzikos kūrinių ekspresyvos reikšmės. Užuoat vaizdavirus kokį nors objektą, galima išreikšti kokią nors jo esminę savybę bei jo keliamą emociją ir tuo pagrindu sužadinti kokį nors vaizdą.

Ekspresyvių reikšmių buvimą rodo tai, kad žmogus, suvokdamas muzikos kūrinius, būna ypatingai nusiteikęs, išgyvena tam tikras emocijas, susijusias net su jo fiziologinėmis bei fizinėmis būsenomis, t. y. žmogus gali pasidaryti veiklus, judrus, energingas, apsnūdęs, apatiškas, maldingas ar pan. Tokiu poveikiu yra pagrįstas ir dabartiniais laikais labai madingas muzikos panaudojimas terapijos reikalams. Priežastys, dėl kurių atsiranda ir egzistuoja ekspresyvos bei semantinės muzikos kalbos reikšmės, esti labai specifinės. Jas charakterizuoja galimybė sukelti diametraliai priešingo turinio emocijas, išgyvenimus, nuotaikas, priešingas psichines bei fizines žmogaus organizmo būsenas, išreiškiamas tokiais žodžiais: gėris—blogis, džiaugsmas—sielvartas, pyktis—meilė, laimė—nelaimė, ramumas—neramumas, pastovumas—nepastovumas ir t. t. Tokios būsenos kyla ne dėl to, kad žmogus iš anksto žino, ką ženklas reiškia (pagal susitarimą ar įpratimą), ne iš „pavadinimo“, o dėl to, kad muzikos garsai kaip akustiniai dirgikliai veikia jo fiziologiją, per šią—psichiką, o per psichiką savo ruožtu vėl fiziologiją ir galbūt net fiziką. Akustiniai dirgikliai tampa ženklais tik tuo atveju, kai žmogus sugeba pastebėti jų pakitimus ir pajusti jų fiziologinį bei psichologinį poveikį. Taigi žmoguje vyksta tam tikras judėjimas, kurį kompozitorius mėgina valdyti vartodamas muzikinius ženklus ir specifinius balsovados dėsnius, kurių prigimtis loginė. Dėl jų žmogaus psichinėje veikloje vyksta tam tikri, diametraliai priešingi neapibrėžtumo sukėlimo ir jo pašalinimo procesai, sudarydami tam tikras vienoves, kurios yra susijusios su dvejojomis muzikinės kalbos ženklų formomis, vadinamomis mažorinėmis ir minorinėmis. Šios formos diametraliai priešingos viena kitai todėl, kad sudaromos veidrodinės simetrijos principo pagrindu. Kadangi egzistuoja ir tokios formos, kurios yra kartu ir mažorinės, ir minorinės (tarsi „dviveidės“), arba nei mažorinės, nei minorinės („beveidės“, t. y. sudaromos laikantis kartu ir veidrodinės, ir pernešimo simetrijų principų), tai muzikos kalbos ženklus galima sudarinėti taip, kad jais būtų „pranešama“ apie anksčiau nurodytų emocijų, nuotaikų kaitą. Pastaroji yra tam tikras kontinuumas: džiaugsmą, sielvartą ir panašius dalykus iki tam tikro laipsnio galima didinti arba mažinti, sukelti arba nesukelti, laikyti maždaug vienodo stiprumo, daryti iš jų „bangas“, kulminacijas ir kt., t. y. pasiekti tai, ką vadiname muzikos kūrinių dramatiškumu, ir pan. Dar daugiau: naudojantis specifinėmis neapibrėžtumo sukėlimo bei pašalinimo priemonėmis, dėl vadinamųjų derminių ar harmoninių „traukų“ buvimo galima sukelti specifines įtampas, jaudinimosi, kamavimosi, neramumo, varginančio laukimo būsenas bei su jomis susijusius jausmus, taip pat ir jų priešybes—įtampas atoslūgį, nusiraminimą, palengvėjimą,

sulaukimą ir su jais susijusius jausmus, atsirandančius dėl to, kad įvyksta vadinamieji „išrišimai“.

Semantiniams ir ekspresyviems muzikos kalbos elementams sudaryti labai svarbus ritmas, tempas ir (ne toks svarbus) garso intensyvumas, tembras ir faktūriniai požymiai. Beje, ritmas ir tempas nėra kokie išimtiniai muzikos kalbos reiškiniai. Jie egzistuoja visur, kur galima nustatyti periodinius procesus, reguliarių elementų kartojimąsi laike ir erdvėje ir kur šio kartojimosi pagrindu galima matuoti elementų išdėstymą laike. Tačiau ritmas lemia ekspresyvių, o per šias ir vaizduojamųjų, reikšmių atsiradimą muzikos kūriniuose: tai, kas ramu, liūdna, moteriška, švelnu ir panašiai, yra susiję su lėtu tempu, taktų ir jų dalių, garsų neakcentavimu, o tai, kas gyva, linksma, šiurkštu, vyriška,— su greitu tempu, taktų ir jų dalių, tam tikrų garsų akcentavimu. Tiesa, komunikacines muzikinės kalbos ženklų reikšmes galima suvokti ir nustatyti net ir nesusidarius sąlygų ritmui suvokti. O suvokti ritmo neįmanoma, kai negalima nustatyti tam tikros laiko atskaitos sistemos, muzikos vadinamos metru. Apie tai, kad komunikacines muzikos reikšmes galima suvokti be ritmo, liudija mano atliktas eksperimentas, kurio metu studentai puikiai užrašė intonacinius tonų pokyčius, suvokė pagrindinius tonus, dermes ir tonacijas, bet ritmo (tikslų, leistinų paklaidų rėmuose), trukmių tarp tonų santykių užrašyti nepajėgė, nes sąlygos suvokti muzikinį metrą buvo specialiai pažeidžiamos. Eksperimentu buvo mėginama nustatyti klausos tolerancijos zoną nustatant garsų trukmių santykius. Išaiškėjo, kad ši zona neperžengia $\frac{1}{12}$ dalies vadinamųjų dvidalių ar tridalių taktų, kuriuos galime suvokti tik girdėdami, kad vieni po kitų eina vienodos trukmės garsai (tolerancijos zonos leistinose paklaidų ribose) arba kad pakaitomis skamba du tokie garsai, iš kurių vienas trunka dvigubai ilgiau už kitą (taip pat minėtų paklaidų ribose).

Nespecifiškas muzikos garsų intensyvumas ir faktūriniai požymiai taip pat sąlygoja semantinių bei ekspresyvių muzikos reikšmių atsiradimą (nors gana sąlygiškai): paprastai visa, kas gyva, linksma, susiję su didesniu garsumu, „tirstesne“ faktūra, o tai, kas liūdna, ramu,— su mažesniu garsumu, „skaidresne“ faktūra (nors gali būti ir atvirkščiai). Galbūt dėl to, kad visa, kas garsu ir stambu, paprastai juda lėtai, o visa, kas tylu ir smulku,— greitai.

Aišku, tempą, garsumą, faktūros tirstumą kaip ir minėtus „įtampą“, „laukimą“ galima didinti ir mažinti tik iki tam tikro laipsnio. Peržengus šias ribas, garsinis reiškinys nustoja buvęs muzikinis, o gal net ir meninis. Tembrinių požymių vaidmuo semantinių bei ekspresyvių muzikos reikšmių formavime taip pat antrinis. Dėl skirtingo tembro garsas gali būti šiurkštus ir švelnus, „storas“ ir „plonas“, primenantis dramblių ar svirplį, ir t. t.

Tiesa, egzistuoja ir tokios muzikos kūrybos technologijos, kai tam tikroms muzikos kūrinių komunikacinių ženklų intonacijoms ir ritminėms formulėms (tai ypač būdinga rytiečių nacionalinėms kultūroms) semantinės reikšmės priskiriamos konvenciskai, t. y. panašiai kaip ir šneka-

mosios kalbos žodžiams arba terminams. Todėl kai jos muzikoje yra var-tojamos (ypač kai jos paremiamos atitinkamais tekstais bei išoriniais fizinia-iais emocijų reiškimo požymiais), atitinkamų kultūrų žmonės gali į jas reaguoti pagal išorinius požymius panašiai kaip ir į subjektyviai besąlygiškus ekspresyviuos ženklius. Bet kitų kultūrų aplinkoje išau-gę žmonės jų nesupras. Žinoma, dėl tam tikrų igūdžių stokos žmonės gali nesuprasti ir subjektyviai besąlygiškų ekspresyvių muzikos kalbos ženklų, bet jų reikšmės kyla iš pačios vidinės muzikos kūrinio sandaros. Kas priklauso nuo šios sandaros, galima pastebėti tik iš jos, o tai, kas jai priskiriama tik pagal susitarimą, to išvelti šiuo būdu neįmanoma. Pa-vyzdžiui, pamatęs nors ir stilizuotą žmogaus figūros piešinį, kiekvienas, kas turi tam tikrą gyvenimo patirtį, gali suprasti, ką šis ženklas vaizduo-ja ir reiškia, bet argi kas nors, stebėdamas vien vidinę žodžio „ažiukr“ (čigoniškai) sandarą, galės pasakyti, kad jis reiškia „palauk“?

Muzikos ekspresyvios reikšmės klausytoją veikia panašiai kaip apskri-tai bet koks emocijų, nuotaikų reiškinys natūraliomis gyvenimo sąly-gomis. Matydamas kitų asmenų džiaugsmą, sielvartą, gerą ar blogą nuo-taiką, žmogus gali ir pats tomis nuotaikomis užsikrėsti. (Žinoma, būna ir atvirkščiai: stebint kitų žmonių džiaugsmą gali kilti pyktis, o stebint jų sielvartą — džiaugsmas, bet tai išskirtiniai atvejai.) Melodijoje, kaip ir šnekamojoje kalboje, žmogus gali savo emocijas reikšti tiesiogiai, todėl tam tikru būdu keisdami balso garsines ir tembrines intonacijas, žodžių tarimo tempą, pasitelkdami dar ir atitinkamą mimiką, gestus, kūno jude-sius, vaidybą, geriausiai tai gali padaryti dainininkai ir jų ansambliai. Šiomis žmonių savybėmis, kartu ir atitinkamomis muzikos priemonėmis sėkmingai naudojasi šiuolaikinės populiariosios muzikos kūrėjai ir atli-kėjai formuodami muzikos klausymosi, jos vertinimo madas ir specialias auditorijas. Šių madų diktuojamos muzikos kūrybos ir atlikimo techno-logijos, įgijusios sąlygines pragmatines reikšmes, tampa „geros“, „links-mos“ muzikos etalonais. Panašiai veikia ir minėtos orientalinės muzikos (indų, persų, arabų) teoretikai: priskirdami konvenciškai tam tikroms komunikacinių muzikos ženklų intonacinėms ir ritminėms figūroms ati-tinkamas semantines reikšmes, jie prideda receptus, kokia turi būti atli-kėjo ir klausytojo mimika, kokie išoriniai emocijų, nuotaikų reiškimo požymiai. Žinoma, naudojantis natūraliomis priemonėmis, buitinais gar-sais, galima pasiekti kartais net stulbinančius efektus. Žmogų galima nu-stebinti staigiai surikus jam į ausį. Bet ne bet koks garsinis efektas yra menas. Muzikos kūrinio turinys yra ne tai, kad garsinis reiškinys daro įspūdį, stulbina, sukelia emocijas, vaizdus ir panašiai. Čia svarbu, kaip garsinis reiškinys tą įspūdį daro, kaip tas emocijas sukelia. Aišku, visa tai, kas girdima, kas skamba, yra tam tikra garsinė forma, bet ne visa, kas girdima ir išgyvenama klausantis kokios nors garsinės formos, yra muzikos turinys. Be to, negalima sutikti su dažnai propaguojamu teigi-niu, kad muzikos kūrinio forma neatskiriama nuo jo turinio. Muzikos kūrinio forma. nuo jo komunikatyvaus turinio atskiriama taip, kad tam

tikru būdu ją pakeitus, turinys nesikeičia. Pavyzdžiui, muzikos kūrinio komunikacinė reikšmė nesikeičia dėl jo transponavimo į kitą tonaciją, dėl jo atlikimo vyrišku ar moterišku balsu, dėl kitos instrumentuotės, tempo pakeitimo tam tikrose ribose ir panašiai, nors jo emocinis semantinis turinys nuo to ir gali šiek tiek pasikeisti. Taip yra dėl to, kad giluminis kodas ekonomiškėnis už išviršinių — komunikacinių reikšmių yra daug mažiau negu būdų joms išreikšti. Akordą galima išreikšti harmoniniu ir melodiniu išdėstymu, dermę — vienbalse ir daugiabalse muzikos forma arba šių formų kontinuumu.

Iš muzikos kūrinio nepakanka reikalauti, kad jis būtų naujoviškas, darytų išpūdį, keltų emocijas. Muzikoje, kaip ir kiekvienoje ženklinėje sistemoje, galima išskirti jai būdingą sintaksę, semantiką: turi būti atsižvelgta į tai, kad kiekvieno elemento reikšmė priklausytų ne tik nuo jo paties savybių, bet ir nuo jo vietos tarp kitų muzikos kūrinio elementų. Be to, turi būti atsižvelgta ir į tai, kad subjektyviai besąlygiški muzikos kalbos ženklai (komunikaciniai ir ekspresyvūs) sąlygiškais gali tapti tik aukštesniuose jų suvokimo lygiuose. (Pvz., „Pamaskvio vakarų“ pirmasis motyvas — sąlygiškas ženklas, kad laidą transliuoja Maskvos radijas.) Muzikinės kalbos šintaksės elementų jungimo logika yra susijusi su komunikacinių ženklų sudarymo logika, bet nėra ekvivalenti muzikos turinio sudarymo logikai. Kuriant muzikos kūrinį būtina garsines formas pajungti specifinei muzikos kūrybos (ir suvokimo) logikai, apimančiai ekspresijos ir vaizdavimo logiką.

Rezumuojant tai, kas išdėstyta, galima pasakyti, kad kiekvieno vaizdo, kurį sukelia vaizduojamasis muzikos ženklas, kiekvieno išgyvenimo, kurį sužadina ekspresyvus muzikos ženklas, kilimo priežastys yra objektyvios, o patys vaizdai ir išgyvenimai — subjektyvūs, priklausantys nuo aplinkybių, kuriose vyksta komunikacinis aktyvas, ir nuo individualių bei socialinių veiksnių. Suvokimas priklauso nuo to, kokiose aplinkybėse muzikos kūrinys skamba, kokia klausytojo išankstinė nuostata jo, o kartais net jį sukūrusio asmens atžvilgiu, kokia nuotaika komunikacinio akto metu, koks poreikis, interesas, įgūdis, kokie suvokėjo muzikiniai gabumai ir pan.

Taigi semantiniu požiūriu muzika — tai žmonių sukurtas specialus būdas perduoti vieni kitiems savitas žinias apie jų pojūčius, išgyvenimus, emocijas, jausmus ir pan. Pragmatiniu požiūriu muzika yra menas, išreiškiantis dvasinį žmogaus ir visuomenės gyvenimą, padedantis turtinti jo vidinį pasaulį naujais estetiniais išgyvenimais, padedantis išigilinti į savo dvasinį gyvenimą, geriau jį pažinti. Muziką kurti ir naudoti būtina dėl to, kad ji tam tikru būdu gali atspindėti žmonių dvasinį gyvenimą ir šio atspindėjimo rezultatais galima tam tikru būdu veikti, tobulinti žmonių visuomenės gyvenimą. Šiuo požiūriu muzikos menas nepamainomas ir kaip žmonių auklėjimo priemonė. Tik svarbu siekiant šio tikslo mokėti naudotis muzikos menu, kad blogas naudojimas nepaverstų jo, kaip ir vaistų, nuodais.